

Регтайм с джазовыми вариациями: роман Э. Л. Доктороу в переводе Василия Аксенова

Юлия Юрьевна Коновалова, Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва), yukonova@hse.ru

DOI: 10.31857/S013161170027462-7

АННОТАЦИЯ: Статья посвящена переводу романа Э. Л. Доктороу «Регтайм» (1975), выполненному В. П. Аксеновым для журнала «Иностранная литература» и опубликованному в 1978 г. Перевод Аксенова исследуется с разных сторон: как с собственно компаративной (выбор переводческих стратегий; языковые, стилистические и смысловые трансформации оригинального текста), так и с точки зрения творческой эволюции Аксенова (влияния американского романа на оригинальные сочинения автора середины 1970-х гг., прежде всего — на роман «Ожог»).

Общим местом в рецепции русскоязычного варианта «Регтайма» стало обсуждение стилистических вольностей Аксенова, не пожелавшего быть «невидимым», как того требует переводческая этика (согласно Лоуренсу Винути). В статье анализируется язык и стиль перевода и выясняется, когда и в чем именно русский писатель отступает от буквы Доктороу. Аксенов видоизменяет фактологичную и отстраненную нарративную манеру оригинала, насыщая ее внутренними монологами героев и усиливая намеченную американским писателем установку на субъективность исторического романа.

Переводчик совмещает две стратегии, которые впервые введший их в научных оборот Фридрих Шлейермахер считал взаимоисключающими: доместикацию и форенизацию. К доместикации — то есть попытке

адаптировать для местного читателя незнакомые явления инокультурной жизни — Аксенов прибегает только по необходимости (например, объяснить разницу температурных шкал Цельсия и Фаренгейта) или из цензурных соображений (заменить «неудобные» слова вроде «sexologist»). Форенизация же становится основным приемом: отсюда и обилие американизмов и намеренно «непереведенных» слов («дерби», «дарлинг»).

Работа над «Регтаймом» заметно повлияла на неподцензурный *opus magnum* писателя — «Ожог». Подобно регтайму у Доктороу, Аксенов делает музыкальную форму композиционной и мотивной основой романа, в котором джаз — это ключевая метафора и духа эпохи, и мучительной ностальгии по ней.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: В. П. Аксенов, Э. Л. Доктороу, «Регтайм», «невидимость переводчика», форенизация, доместикация, джазовая форма

для цитирования: Коновалова Ю. Ю. Регтайм с джазовыми вариациями: роман Э. Л. Доктороу в переводе Василия Аксенова // Русская речь. 2023. № 4. С. 74–89. DOI: 10.31857/S013161170027462-7.

The Language of Fiction

Ragtime with Jazz Variations: A Novel by E. L. Doctorow Translated by Vasily Aksenov

Yuliya Yu. Konovalova, National Research University "Higher School of Economics" (Russia, Moscow),
yukonovalova@hse.ru

ABSTRACT: The study focuses on the translation of Edgar Lowrence Doctorow's novel "Ragtime" (1975), made by Vasily Aksenov for the journal "Foreign Literature" and published in 1978. The article examines Aksenov's translation from different sides: both from the comparative point of view (the choice of translation strategies; linguistic, stylistic and semantic transformations of the original text) and from the evolutionary point of view

(the influence of the American novel on Aksenov's works of the mid-1970s, mainly, on the novel "Burn").

A common place in the reception of the Russian translation of "Ragtime" was the discussion of the stylistic inaccuracies of Aksenov, who did not want to be "invisible", as required by translation ethics (according to Lawrence Venuti). The study analyzes the language and style of translation and finds out how a Russian writer transforms the source text. Aksenov modifies the factual and moderate narrative manner of Doctorow's novel, complements it with internal monologues of the characters and intensifies the subjectivity of the historical novel the American writer's intended.

The translator combines both domestication and foreignization. Friedrich Schleiermacher, who first introduced these terms into academic field, considered it mutually exclusive. Aksenov uses domestication (adaptation of unfamiliar phenomena of foreign culture for the target reader) only if necessary (for instance, to explain the difference in Celsius and Fahrenheit temperature scales) or for censorship reasons (to replace "inconvenient" words like "sexologist"). Foreignization becomes the main strategy: there are plenty of Americanisms and intentionally "untranslated" words ("derby", "darling").

The translation of "Ragtime" essentially impacted Aksenov's opus magnum — "Burn". Like ragtime for Doctorow, Aksenov considers the musical form as the basis of novel's composition: jazz happens to be a key metaphor for both the spirit of the era and the painful nostalgia for it.

KEYWORDS: Vasily Aksenov, Edgar Lowrence Doctorow, "Ragtime", translator's invisibility, foreignization, domestication, jazz form

FOR CITATION: Konovalova Yu. Yu. Ragtime with Jazz Variations: A Novel by E. L. Doctorow Translated by Vasily Aksenov. Russian Speech = Russkaya Rech'. 2023. No. 4. Pp. 74–89. DOI: 10.31857/S013161170027462-7.

Применительно к созданной В. П. Аксеновым русской версии романа Э. Л. Доктороу «Регтайм» невозможно говорить о «невидимости переводчика». Этим выражением его создатель, влиятельный теоретик перевода Лоуренс Вентути, характеризует способность переводчика быть «прозрачным» для читателя — не отвлекая внимания на себя, позволить наилучшим образом «рассмотреть» авторский стиль и, в конечном счете, смысл оригинального текста [Venuti 1995: 5]. Эффекта «естественного»,

непереведенного текста Аксенов, однако, достигает, но совсем иными средствами. Критики и поклонники его перевода сходятся в том, что, читая «Регтайм» по-русски, получаешь не текст Доктороу, а новое сочинение продолжающего поиски жанра автора «Затоваренной бочкотары». Иначе говоря, «Регтаймом» Аксенов не начинает переводческую карьеру, а продолжает собственно писательскую.

Если таким авторитетам в мире художественного перевода, как Рита Райт-Ковалева, аксеновское самоуправство казалось недопустимым («наш милый Вася Аксенов» «перевел “Регтайм” на СВОЙ, аксеновский язык, — и погубил серьезную, строгую философскую книгу...» (слова из личного письма начинающему тогда переводчику Владимиру Бошняку¹), то многим другим профессиональным переводчикам оно пришлось по вкусу, а некоторыми — даже было взято за образец. Например, тот же Владимир Бошняк, познакомивший русскоязычного читателя с «Заводным апельсином» Э. Бёрджеса и работавший над переводом романа Доктороу «Всемирная выставка» (1990), признавался: «Равняться я всю жизнь пытаюсь на Василия Аксенова в его переводческой ипостаси, <...> на его доходящую до хулиганства раскованность и презрение к правилам и канонам»² [Бошняк 2015]. В задачи настоящей статьи не входит оценка переводческой стратегии Аксенова, заключающейся в том, что писатель-переводчик не стесняется говорить на своем собственном языке. Наша цель — выяснить, в чем именно проявилось аксеновское хулиганство, обвинение в котором или восхищение которым стало общим местом в рецепции «Регтайма» по-русски.

Текст Эдгара Лоуренса Доктороу можно рассматривать как тему для разнообразных стиливых вариаций Аксенова. В случае обоих писателей музыкальная метафора — совсем не пуста. Жанр регтайма, расцветший в первые десятилетия XX в. — композиционная и мотивная основа романа с нарочито двусмысленным названием, обыгрывающим одновременно и музыкальный стиль, и эпоху, этим стилем озаменованную (буквальное значение слов «rag time» — рваное, обрывочное время). Это было пронизательно применено Милошем Форманом, экранизовавшим американский роман в 1981 г., в слогане к фильму: «Good Time... Bad Time... Ragtime»³.

¹ Цит. по «Собачья цепь на дубе том»: интервью с Владимиром Бошняком / Беседует Е. Калашникова // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 278.

² Бошняк Владимир. «Настоящей литературы просто больше нет» // Москва 24. 2015. 18 ноября [Электронный ресурс]. URL: <https://www.m24.ru/articles/literatura/18112015/90130> (дата обращения: 06.07.2022).

³ См. афишу к фильму.



В начале 1970-х гг. в Америке регтайм переживает второе рождение: пластинки с записями регтаймов непризнанного при жизни афроамериканского композитора Скотта Джоплина становятся бестселлерами, а в 1977 г. о нем снимают целый биографический фильм⁴. Именно Джоплину принадлежит фраза, вынесенная Доктором в эпиграф: «Не торопись. Играешь регтайм, никогда не спеши...» [Доктороу 1978, № 9: 32]. По мнению историка американской культуры, мода на регтайм, с одной стороны, поспособствовала коммерческому успеху названного в его честь романа, но, с другой, нанесла ущерб исторической строгости [Ostendorf 1991: 580]. Профессиональные историки нередко упрекали Доктору в вольном обращении с фактами, анахронизмах и чисто романских натяжках, сделавших «историческое» повествование недопустимо субъективным. Автор одной из самых обстоятельных и по сути разгромных критических рецензий на «Регтайм» американский историк Кашинг Страут писал, что «Регтайму» как повествованию не хватает обобщающей, объективной точки зрения [Strout 1981]. Критика была справедливой: обширное полотно

⁴ «Scott Joplin», 1977. Реж. Джереми Каран.

эпохи у Доктороу составлено из десятка тщательно выписанных индивидуальных портретов как исторических личностей — к примеру, первой в истории фотомодели Эвелин Несбит или знаменитого иллюзиониста Гарри Гудини, — так и вымышленных: Тяти, Младшего Брата Матери или Отца, участника (вполне реальной) арктической экспедиции Роберта Пири.

Аксенов не только сохраняет «субъективизм» оригинального текста, но и усугубляет его, прибегая к набравшему огромную популярность к середине XX в. прозаическому приему внутренних монологов, практически низводящих авторскую речь до «заметок на полях». Например, желая передать незамысловатые душевные метания Эвелин Несбит во время судебного процесса над ее мужем Гарри К. Фсоу (Harry K. Thaw), Доктороу пишет: «She needed desperately to talk to someone and the only person she had ever been able to talk to was the man for whose death she was directly responsible» [Doctorow 1975: 80] («Ей отчаянно нужно было с кем-нибудь поговорить, и единственным человеком, с которым она когда-либо могла поговорить, был человек, за смерть которого она была непосредственно ответственна»). Взвешенные наблюдения американского романиста эмоционально окрашиваются в переводе: «О, как отчаянно она нуждалась сейчас в человеке, которому могла бы раскрыть душу, но этот единственный в мире человек погиб. О, он погиб из-за нее» [Доктороу 1978, № 9: 66]. Авторская оценка героев в переводе субъективируется и перепоручается самим героям. Например, в эпизоде, когда Гарри Гудини по воле случая попадает в дом Отца и Матери, Доктороу дает иллюзионисту сдержанную характеристику: «He was not without charm» [Doctorow 1975: 9] («Он не был лишен обаяния»). Переноса эту оценку во внутренний монолог Матери («Голубые его глаза обратились к Матери. Не лишен шарма, *нет-нет*. Он улыбнулся, и Мать, крупная блондинка, потупилась» [Доктороу 1978, № 9: 35]. Курсив здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, мой. — Ю. К.), Аксенов с первых же страниц романа подчеркивает заметное несходство Отца, сопротивляющегося быстрой трансформации современного мира, и Матери, с радостью принимающей освобождающие инновации (как и прогрессивный Гудини), и исподволь подготавливает читателя к будущим сюжетным поворотам, окончательно разводящим Отца и Мать [Ostendorf 1991: 585].

Аксенов в «Регтайме» невольно следует всем «вредным советам», которые могли бы быть даны начинающему переводчику, но уже вполне сложившемуся писателю. Согласно Венути, неумелый, «шитый белыми нитками» [Venuti 1995: 5] перевод отличает, например, то, что нейтральной литературной речи автора переводчик предпочитает разговорную и сленговую, стремясь дополнительно оживить исходный текст. В описании

торжественного обеда, устроенного богачом Джоном Пирпонтот Морганом, переводчик и вовсе резок и не очень точен по сравнению с куда более сдержанным оригиналом:

Перевод Аксенова	Текст Доктороу	Буквальный перевод
Их <i>бабы</i> боялись улыбнуться. Настоящие ведьмы. Верные <i>супружницы</i> <i>больших</i> <i>человеков</i> . Сознание своего значения высало всю жизнь из их <i>телес</i> [Доктороу 1978, № 9: 85].	No one of <i>the women thought to laugh</i> . They were hags. They were the loyal <i>wives of great men</i> and the hard pull of rampant achievement had sucked the life out of their <i>flesh</i> [Doctorow 1975: 128].	Ни одна из женщин и не подумала рассмеяться. Они были ведьмами. Они были верными женами великих людей, и сильная тяга к безудержным достижениям высасывала жизнь из их плоти.

На смену пафосу оригинала, проявляющемуся прежде всего в лексике высокого регистра («flesh», «great men»), приходит сатирическое острание перевода, где снижено буквально каждое значимое слово.

В противовес негласным правилам переводческого хорошего тона [Venuti 1995: 5], Аксенов не избегает американизмов и иностранных словечек, а, напротив, заостряет на них читательское внимание, попросту «саботируя» их перевод на русский. Некоторые английские слова (в основном, конечно, самые общеупотребительные) попросту транслитерированы, видимо ради сохранения аутентичности высказывания:

Перевод Аксенова	Текст Доктороу	Буквальный перевод
Теперь, <i>дарлинг</i> , когда Гарри вернется, обрадуй его этим. Стэнни Уайт широко улыбался [Доктороу 1978, № 9: 41].	Now, <i>darling</i> , when Harry comes home you show him that, Stanny White said smiling broadly [Doctorow 1975: 24].	Теперь, дорогая, когда Гарри вернется домой, ты покажешь ему это, — сказал Стэнни Уайт, широко улыбаясь.

Порой Аксенов предпочитает сохранить английский корень, пожертвовав гладкостью и естественностью перевода. Например, «he *declared* to his colleagues...» он передает как «*декларировал* коллегам, что...», отказываясь от напрашивающегося «он заявил коллегам». Или в сцене обеда Джона Пирпонта Моргана и Генри Форда, где в переводе элементарной фразы «He *finished* before his host» Аксенов снова выбирает созвучный оригиналу корень — «*Финишировал* раньше хозяина» — взамен нейтрального «Он закончил (есть) раньше хозяина». Наиболее показательны случаи, когда сохранить корень оригинала невозможно — слишком противоестественно он будет звучать по-русски, и Аксенов предлагает альтернативный

американизм, к примеру, называя «an indisputable truth» — «недискутабельной истиной». Аксенов заставляет текст Доктороу звучать еще более по-американски:

Перевод Аксенова	Текст Доктороу	Буквальный перевод
Это было то время в нашей истории, когда Уинслоу Хомер продуцировал свою живопись [Доктороу 1978, № 9: 33].	This was the time in our history when Winslow Homer was doing his painting [Doctorow 1975: 12].	Это было время в нашей истории, когда Уинслоу Гомер писал свои картины.

Вопреки переводческим нормам, писатель сознательно сигнализирует об иностранной, американской природе текста, и самый яркий пример тому — не просто замена нейтрального русскоязычного корня на англоязычный, а привнесение в текст американизмов, отсутствующих в оригинале. Так, ребенка одного из главных героев романа чернокожего пианиста Колхауса Уокера и его невесты Сары Аксенов называет не иначе как «беби», игнорируя авторские синонимы: младенец в оригинале — не только “baby”, но и “child”, “infant”, “son”, “boy”... (Нельзя в связи с этим не вспомнить об «американской книге» Аксенова 1987 года «В поисках грустного беби»).

За обилием американизмов и «непереведенных» слов кроется не только возможное незнание Аксеновым переводческого этикета. Писатель не позволяет забыть ни на миг, что перед нами американский роман, и его принадлежность к американской культуре и языку самоценна. Ради этой же показательной аутентичности Аксенов не упускает возможности сверкнуть американизмом в путевых очерках «Круглые сутки нон-стоп» (1976), которые публикуются в пору работы над переводом «Регтайма». Чужеродно, но заманчиво звучащие иностранные слова призваны дополнять и расцвечивать экзотические по советским меркам американские зарисовки: «Живые души проносились в своих спасательных пузырях-автомобилях по выгнутым дикими горами **фривэям...**», «Автомат <...> вдруг со звоном и миганьем разноцветных ламп разразился **jackpot**, то есть полной выдачей», «Твои собеседники слегка ерзают, поудобнее устраиваясь в креслах, закуривая, готовясь к бесконечному **“дискашн”**» [Аксенов 1976: 70, 79]. Более того, американизмы в аксеновских текстах 70-х могут сепарироваться от американского антуража и существовать самостоятельно, вкрапляясь в стилистический монолит художественного языка писателя. Так, в «Ожоге» они используются в зарисовке столицы СССР: «Обычайнейший мрачный **билдинг**, каких в Москве сотни» [Аксенов 1999: 326]. Приверженность Аксенова к американизмам, бурно проявившаяся в «Регтайме»,

имеет глубокие корни, уходящие к изначальной мечте писателя о конвергенции между США и СССР — если не в строго политическом, то в литературном и языковом планах. В 1970-е эти мечты, как ни странно, не казались несбыточными: как лично для Аксенова, в 1975 году чудом отправившегося в Калифорнийский университет читать лекции по русской литературе, так и для советских литераторов в целом. Летом 1977 года в Москве вопреки всем препонам состоялась встреча советских и американских писателей, инспирированная редакцией журнала «Иностранная литература»⁵, — «рядка напряженности» ощущалась и в литературном поле.

Переводческая стратегия, при которой культурные и языковые особенности источника не только не приглушаются, но, наоборот, подчеркиваются как самоценные, разумеется, не была изобретена Аксеновым. О форенизации как об одном из двух базовых методов перевода писал еще Фридрих Шлейермахер в 1813 году: «Тот же образ, то же впечатление, которые он [переводчик] сам получил от произведения <...> благодаря знанию оригинального языка, он стремится донести до читателей и, следовательно, поставить их на свое, по сути, чуждое им место» [Schleiermacher 1838: 216]. Складывается ощущение, что Аксенов видит перед собой именно такую задачу — не вполне переводческую, но соавторскую: предложить читателю не буквальный перевод текста Доктору, а красочно изложенное свое впечатление от этого текста, прочитанного и оцененного в оригинале. Несмотря на все насущные материальные причины (в одном из поздних интервью Аксенов отмахивался от излишне глубокомысленных предположений об истоках его переводческой деятельности, говоря, что «просто деньги нужны были. Это было, когда меня уже собирались выгонять из Союза писателей» [Аксенов 2003: 58]), роман Доктору писатель выбрал и предложил в журнал «Иностранная литература» сам. Если это и была «халтура», то все же по любви. «Регтайм» Аксенов прочитал по-английски в 1975 году, вскоре после опубликования, и почти сразу обратился в редакцию журнала с идеей перевода. Языковое своеволие может объясняться азартом, с которым писатель взялся за роман, не оставивший его равнодушным. По Шлейермахеру, благодаря этой свободе работа переводчика и «переходит в более высокую область искусства» [Schleiermacher 1838: 209]. Однако теория Шлейермахера решительно расходится с практикой Аксенова: по мнению немецкого мыслителя, форенизация несовместима с противоположной стратегией — доместикацией.

«Одомашнивание» иностранных реалий для удобства внутреннего читателя имеет внушительную традицию. Переводчики стремились не

⁵ Документы об организации и проведении семинара советских и американских писателей // РГАЛИ Ф. 1573. Оп. 5. Ед. хр. 1145.

столько изменить или обогатить «внутреннее представление об иностранной культуре» [Venuti 1998: 68], сколько заменить чуждые реалии местными. Аксенов тоже прибегает к доместикации, но только по необходимости. Так, вынужденно комментируя разницу температурных шкал, он все же не пересчитывает градусы по привычному Цельсию: «Ртуть подбиралась к 90 (Фаренгейта)» [Доктороу 1978, № 9: 35]. В оригинальном тексте никаких уточнений, конечно, нет: «The thermometer read in the high eighties» [Doctorow 1975: 11]. Или необходимо поясняет, что американцы называют завязанные под подбородком платки — *babushka*: «По ночам старые женщины **в платках “бабушкой”** отправлялись в морги искать своих мужей и сыновей» [Доктороу 1978, № 9: 37]. Русское слово приходится объяснять из-за сдвига значения при заимствовании: «Late at night old ladies **in babushkas** came to the morgue looking for their husbands and sons» [Doctorow 1975: 13].

По-настоящему полно доместикация проявляется в тех случаях, когда фрагмент текста не получается точно перевести из соображений (само) цензуры. Доктороу, включая в роман ключевые исторические фигуры первых десятилетий XX века, не может не упомянуть и о Зигмунде Фрейде, посетившем США в 1909 году: «A few professional alienists understood his importance, but to most of the public he appeared as **some kind of German sex-ologist**, an exponent of free love who used big words to talk about dirty things» [Doctorow 1975: 30]. «Неудобное» слово «сексолог» Аксенов заменяет на предельно понятные, знакомые еще по детскому фольклору слова считалочки и, продолжая воспроизводить профанный, «детский» взгляд на Фрейда, называет его «умником», совсем отступая от оригинала: «Горстка профессиональных психиатров понимала его значение, но для большинства публики он был **немец-перец-колбаса, эдакий умник**, проповедующий свободную любовь и пользующийся научными словами специально для того, чтобы говорить “пошлости”» [Доктороу 1978, № 9: 45]. Вероятно, схожие (цензурные) причины толкают писателя на «одомашнивание» сквернословия в комическом эпизоде, где описывается очередной трюк Гарри Гудини, повисшего на фасаде небоскреба: «A man was ginning at him, upside down, from a twelfth-floor window. Hey, Houdini, the man said, **fuck you. Up yours**, Jack, the magician replied» [Doctorow 1975: 264]. Житель Нью-Йорка в переводе Аксенова выражается не хуже любого русского: «“Эй, Гудини”, — сказал он, — “етиттвую, Гудини”. — “Взаимно, Джек”, — ответил ему волшебник» [Доктороу 1978, № 10: 180]. Таким образом, подход Аксенова можно назвать вынужденной доместикацией, когда знакомым заменяется запретное.

Палимпсест (аксеновский почерк поверх текста Доктороу) виден везде, где слово принадлежит повествователю, а порой и в репликах героев.

Вместо суховатых и нарочито фактографических пассажей Доктороу — перед читателем перевода не только внутренние монологи персонажей, но и их внутренние же разговоры с воображаемыми собеседниками. Так устроен, например, эпизод, в котором Эвелин Несбит готовится к суду над ее мужем Гарри Фсоу. Доктороу в привычной ему нарративной манере всеведущего автора сообщает: «She was an artist's model and aspiring actress. Stanford White had invited her to his apartment in the tower of Madison Square Garden and offered her champagne» [Doctorow 1975: 21]. Аксенов, полностью сохраняя не только фабулу, но и все детали этой истории, превращает ее буквально в репетицию речи Несбит перед судьей, написанную при этом в нейтральном третьем лице: «Она была натурщицей, *Ваша Честь*, и начинающей актрисой... В шампанском было кое-что лишнее, *Ваша Честь*» [Доктороу 1978, № 9: 40]. Точно таким же приемом — обращением к воображаемому собеседнику, которое позволяет вкратить в монолит авторского текста квазидialog, — Аксенов пользуется и в романе «Ожог», причем также в эпизоде из прошлого — в ретроспективном внутреннем монологе чекиста Чепцова, навязчивого спутника детских и взрослых кошмаров пятиликого протагониста романа: «Вот вы считаете, *мадам*, эти купюрки и даже не взглянете через окошечко, а ведь если бросить взгляд в далеко не бесцельно прожитые годы, можно такое увидеть, что у вас, *мадам*, маникюр с ногтей сползет от острых чувств...» [Аксенов 1999: 313]. Таким образом, Аксенов даже переводной роман превратил в «роман самовыражения» [Аксенов 2002: 179] — именно этот жанр стал итогом поисков 1970-х годов и остался с писателем до самого конца.

Несправедливо было бы утверждать, что вдоволь самовыразившись в переводе, Аксенов остался глух к оригинальности романа Доктороу. Напротив, музыку рваной регтаймовой композиции писатель расслышал настолько хорошо, что воспроизвел ее принципы в собственном opus magnum — «Ожог», и не только в нем. Именно с середины 1970-х, когда Аксенов работает над «Регтаймом», его сочинения перестают тяготеть к линейной композиции и поступенному разворачиванию сюжета. Прославившие Аксенова оттепельные романы («Коллеги», «Звездный билет», «Пора, мой друг, пора»), как и малая проза золотой поры «Юности» (журнала), несмотря на неизбежные ретро- и проспективные вставки, имели в основе четко оформленную сюжетную линию, развивающуюся от начала к концу. Постоттепельные сочинения с их тягой к травелогам также не отличались «перекрученностью» композиции: сюжет управлялся механическим движением вперед — стронувшейся ли с места затоваренной бочкотарой, направленным ли научно-прогрессивным движением ученых навстречу «Золотой нашей железке», приключениями ли чудо-пионера Геннадия Стратофонтова из детской дилогии или автопутешествием

Павла Дурова, ищущего свой оригинальный жанр. Начиная с «Ожога», работа над которым велась одновременно с переводом, Аксенов предпочитает линейности технику (кино)монтажа, прямой хронологии магистральной сюжетной линии — чередование нескольких главных тем с их бесчисленными вариациями.

Доктороу строит свой нарратив как бы из «подвижных частей» («moveable parts» [Ostendorf 1991: 585]), подобных музыкальным темам в регтайме. Обычно их четыре, они перемежаются, сливаются и вновь разделяются, что в музыке называется контрапунктом. Четырьмя самостоятельными мелодиями «Регтайма» могут считаться четыре сюжетные линии: истории трех вымышленных семей — 1) Отца, Матери и Малыша; 2) иммигрантов Мамки, Тяти и Малышки; 3) чернокожего пианиста Колхауса Уокера Младшего, его невесты Сары и их маленького беби. Четвертая (4) мелодия слагается из множества исторических персонажей. Подвижные части — музыкальные темы — скреплены монтажно, чуть ли не механическим переключением внимания с одной на другую, без претензии на логичность и оправданность переходов. Монтажная техника нарратива Доктороу оправдывает его case studies [Ostendorf 1991: 584]: американский романист исследует частные случаи и далеко не всегда типичные лица. Так, лишь временно, но значительно появление в романе анархистки Эммы Гольдман (у Аксенова — Голдман), связывающей сюжетные линии Эвелин Несбит и социалиста Тяти (и вымышленный Тятя, и реальная Гольдман — покинувшие Российскую Империю евреи); правозащитника и политика Букера Ти Вашингтона («самого знаменитого американского негра своего времени» [Доктороу 1978, № 10: 166]), пытающегося вразумить взбунтовавшегося Колхауса Уокера, и даже эрцгерцога Франца-Фердинанда, изъявившего желание посмотреть, как знаменитый иллюзионист Гарри Гудини летает на биплане «Вуазен».

Музыкальная форма, как и монтажная склейка частностей, образующих целое, становится проводником ностальгии — по истории, по эпохе регтайма, — наполняемой уже современными автору ассоциациями [Ostendorf 1991: 585]. По-видимому, композиционное решение Доктороу пришлось по вкусу Аксенову именно поэтому: центральным нервом «Ожога», «истерической книги», как называет ее автор уже в постсоветское время⁶, является болезненная и местами горькая ностальгия по «золотому веку»

⁶ Встречи для Вас. Василий Аксенов / Беседовала Татьяна Земскова. ТПК «Останкино», 1993. [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xlF2K4QTHoA&ab_channel=D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5.%D0%93%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9B%D0%95%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%98%D0%9E%D0%A4%D0%9E%D0%9D%D0%94 (дата обращения: 09.12.2022).

советского подпольного джаза, а также иллюзиям «шестидесятников». Не единожды отмечено, что в «Ожоге» «движущей силой является джаз»: «синкопированный стиль, запутанная, причудливая композиция, некий синтез искусств» [Нива 1999: 241]. Несмотря на историческую точность подзаголовка аксеновского романа — «Поздние Шестидесятые — ранние Семидесятые», «герой не ищет, как казалось бы естественным, объективную истину» [Вайль, Генис 1982: 81]. Старательно доводя субъективность героев до предела в переводе, автор «Ожога» в собственном сочинении за эти пределы вышел и достиг исповедальности. Благо это историческое прошлое было совсем недавно лично прожитым настоящим (чего не скажешь о начале XX века у Доктору). По достоинству оценив преимущества личных историй над безличной Историей, Аксенов последовал примеру американского романиста и занялся «case studies» на свой оригинальный манер. С одной стороны, в «Ожоге» немало исторических лиц — реальных людей, выведенных как под своими именами (например, Олег Табаков, играющий буфетчицу в поставленной «Современником» пьесе Аксенова «Всегда в продаже», 1972), так и под весьма прозрачными псевдонимами — в главе «Пантелей Аполлинариевич Пантелей рассказывает в третьем лице о том, как однажды кончилась его молодость» писателя распакает Глава — Кукита Кусеевич, в котором невозможно не узнать Хрущева.

С другой стороны, легко узнаваемые исторические лица не имеют своей темы, своей мелодии, они — лишь аккомпанемент для героев вымышленных. «Частные случаи» главных персонажей исследованы скрупулезно, любовно и безжалостно, пусть и в хаотической перебивке джазового контрапункта (они появляются, исчезают и снова выныривают в главах романа по закону джазового свинга — то за счет постоянных и непредсказуемых отклонений от темы, то сливаясь с ней). Первостепенные в романе личности по отдельности даже имеют прототипы, а потому претендуют на неповторимость своего «кейса»: «вот Алексей Козлов⁷, вот скульптор Эрнст Неизвестный, а вот хирург Ильгиз Ибатуллин...» [Петров 2012: 206], воплотившиеся в Самсоне Аполлинариевиче Саблере, Ради Аполлинариевиче Хвастичеве и Геннадии Аполлинариевиче Малькольмове... Есть прототип и у писателя Пантелея Аполлинариевича Пантелея: сам Аксенов. Он-то (писатель) и является главным «кейсом», главной музыкальной темой, видоизменяющейся в пяти вариациях. «Этот конструктивный принцип несколько назойливо заявлен уже в начале романа, в главах с одинаковым названием “ABCDE”, описывающих один и тот же

⁷ «Позднее Василий Аксенов описал этот концерт [сорванный и разогнанный концерт джазбэнда «Арсенал» в ЦДЛ. — Ю. К.] в своем романе “Ожог”, где <...> я фигурирую совсем под другим именем — некоего Самсона Сабли» [Козлов 1998: 137].

эпизод, происходящий в одном и том же месте и в одно и то же время» [Немзер 1991: 245]. Итак, историческая многоликость эпохи (по примеру Доктороу) у Аксенова оборачивается «прорывом к высшей субъективной Истине»: «кульминацией достижения тождества самому себе» [Вайль, Генис 1982: 81].

В запоздалой (1989) рецензии на повесть «Золотая наша железка» (1973) Евгений Сидоров, вспоминая об удачном переводе американского романа, констатирует: «Потому и “регтайм”, что ретро-ритм задает движение этой вещи» [Сидоров 1989: 44]. Считая, что «самое лучшее» у Аксенова это все-таки воспоминания (ретро), критик резко противопоставляет «меланхолические импровизации» на тему «золотых наших шестидесятых» в «Железке» и беспощадное и бесповоротное «прощание с романтическими идеалами молодости» в «Ожоге» [Сидоров 1989: 44–45]. Но ведь повесть и роман писались почти одновременно. Бесспорно, контраст интонаций определяется авторской интенцией: «буколическую» «Железку» Аксенов мыслил «проходной», пригодной для советской печати, поэтому «шумовая музыка джаст» звучит в ней ничуть не громче «песен старших братьев» — идеологически неприкосновенных военных, фронтовых песен [Аксенов 1980: 157]. О публикации же в СССР «Ожога», написанного «назло всякого рода идеологическим и эстетическим табу», автор и не помышлял [Сидоров 1989: 44]. Но не прошло даром и чтение «Регтайма» Доктороу — «синкопирующего и коллажного», наглядно показавшего Аксенову освобождающую силу музыкальной энергии. Так в литературной эволюции писателя, в которой, по его позднейшему убеждению, не было «ничего личного» [Аксенов 2002: 178], отразился «генеральный процесс» музыкальной истории: регтайм приблизил ощущение джаза [From Piano Thumping... 1973: 54].

Литература

Аксенов В. Круглые сутки нон-стоп. Впечатления, размышления, приключения // Новый мир. 1976. № 8. С. 51–122.

Аксенов В. Золотая наша железка. Ann Arbor, 1980. 189 с.

Аксенов В. П. Ожог. М.: Изограф; ЭКСМО-Пресс, 1999. 496 с.

Аксенов В. Чудо или чудачество. О судьбе романа // Октябрь. 2002. № 8. С. 171–179.

Аксенов В. «Американским писателем я так и не стал» / Запись С. Силаковой // Иностранная литература. 2003. № 1. С. 56–61.

Вайль П., Генис А. Разгром (В. Аксенов) // Вайль П., Генис А. Современная русская проза. Ann Arbor: Эрмитаж, 1982. С. 77–92.

- Доктороу Э. Л. Регтайм / Пер. с англ. В. Аксенова // Иностранная литература. 1978. № 9. С. 32–90; № 10. С. 119–181.
- Козлов А. Козел на саксе. М.: Вагриус, 1998. 445 с.
- Немзер А. Странная вещь, непонятная вещь // Новый мир. 1991. № 11. С. 243–249.
- Нива Ж. Прозаики-нонконформисты. Ожог Аксенова // Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999. С. 240–242.
- Петров Д. Василий Аксенов. Сентиментальное путешествие. М.: Эксмо, 2012. 544 с.
- Сидоров Е. Регтайм в стиле Аксенова // Юность. 1989. № 7. С. 44–45.
- Doctorow E. L. *Ragtime*. New York, Random House, 1975. 270 p.
- From Piano Thumping to the Concert Stage: The Rise of Ragtime // *Music Educators Journal*, 1973. Vol. 59. No. 8. P. 53–56.
- Ostendorf B. The Musical World of Doctorow's *Ragtime* // *American Quarterly*. 1991. Vol. 43. No. 4. P. 579–601.
- Schleiermacher Fr. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens // Schleiermacher Fr. Sämtliche Werke. Abteilung 3. Zur Philosophie. Band 2. Berlin, 1838. S. 207–246.
- Strout C. The veracious imagination: Essays in American history, literature, and biography. Middletown, 1981. 301 p.
- Venuti L. The translator's invisibility. London, Routledge, 1995. 353 p.
- Venuti L. The scandals of translation: Towards an ethics of difference. London; New York, Routledge, 1998. 210 p.

References

- Aksenov V. [Round the clock non-stop. Impressions, reflections, adventures]. *Novyi mir*, 1976, no. 8, pp. 51–122. (In Russ.)
- Aksenov V. *Zolotaya nasha zhelezka* [Our Golden Ironburg]. Ann Arbor, 1980. 189 p.
- Aksenov V. P. *Ozhog* [Burn]. Moscow, Izograf; EKSMO-Press Publ., 1999. 496 p.
- Aksenov V. [Miracle or eccentricity. About the fate of the novel]. *Oktyabr'*, 2002, no. 8, pp. 171–179. (In Russ.)
- Aksenov V. ["I never became an American writer"]. *Inostrannaya literatura*, 2003, no. 1, pp. 56–61. (In Russ.)
- Doctorow E. L. *Ragtime*. New York, Random House, 1975. 270 p.
- Doctorow E. L. [Ragtime / Translated by V. Aksenov]. *Inostrannaya literatura*, 1978, no. 9, pp. 32–90; no. 10, pp. 119–181. (In Russ.)
- From Piano Thumping to the Concert Stage: The Rise of Ragtime. *Music Educators Journal*, 1973, vol. 59, no. 8, pp. 53–56. (In Eng.)
- Kozlov A. *Kozel na sakse* [The goat plays the saxophone]. Moscow, Vagrius Publ., 1998. 445 p.
- Nemzer A. [A strange thing, an incomprehensible thing]. *Novyi mir*, 1991, no. 11, pp. 243–249. (In Russ.)

- Niva Zh. [Prose writers-nonconformists. Aksenov's Burn]. Niva Zh. *Vozvrashchenie v Evropu. Stat'i o russkoi literature* [Return to Europe. Articles about Russian literature.]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1999, pp. 240–242. (In Russ.)
- Ostendorf B. The musical world of Doctorow's Ragtime. *American Quarterly*, 1991, vol. 43, no. 4, pp. 579–601. (In Eng.)
- Petrov D. *Vasilii Aksenov. Sentimental'noe puteshestvie* [Vasily Aksenov. Sentimental journey]. Moscow, Eksmo Publ., 2012. 544 p.
- Schleiermacher Fr. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. Schleiermacher Fr. *Sämmtliche Werke. Abteilung 3. Zur Philosophie. Band 2*. Berlin, 1838, pp. 207–246. (In Germ.)
- Sidorov E. [Ragtime in Aksyonov's style]. *Yunost'*, 1989, no. 7, pp. 44–45. (In Russ.)
- Strout C. *The veracious imagination: Essays in American history, literature, and biography*. Middletown, 1981. 301 p.
- Vail' P., Genis A. [Rout (V. Aksenov)]. Vail' P., Genis A. *Sovremennaya russkaya proza* [Modern Russian prose]. Ann Arbor, Ermitazh Publ., 1982, pp. 77–92. (In Russ.)
- Venuti L. *The translator's invisibility*. London, Routledge, 1995. 353 p.
- Venuti L. *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. London; New York, Routledge, 1998. 210 p.